

Kai Nonnenmacher (Mannheim)

Trübung und Betrübnis: Sinne und Medien der Wahlverwandtschaften

I. Als ob noch alles beim alten sei

Noch immer äußerte Ottilie stillschweigend durch manche Gefälligkeit ihr zuvorkommendes Wesen, und so jedes nach seiner Art. Auf diese Weise zeigte sich der häusliche Zirkel als ein Scheinbild des vorigen Lebens, und der Wahn, als ob noch alles beim alten sei, war verzeihlich. (WV 479)¹

Nichts ist mehr alt beim alten Medium. Wir haben es auch hier mit rätselhaften Wahlverwandtschaften zu tun: den menschlichen Sinnen und den technischen Medien, die ihr Versuchsleiter in einer krisenhaften Reaktionsanordnung zusammengießt. Der Naturwissenschaftler Goethe schreibt über einen Kollegen, Roger Bacon: „So mancherlei Naturerscheinungen, die auf Refraktion und Reflexion beruhen, die viel später erfundene Camera obscura, die Zauberalaterne, das Sonnenmikroskop und ihre verschiedenen Anwendungen haben sein Vorausgesagtes fast buchstäblich wahr gemacht.“ (HA, XIV, 64) Erweist sich auch Goethe in seinem Roman *Die Wahlverwandtschaften* als Prophet, der schon und erst hier eine mit den neuen Medien auf-dämmernde Mediatisierung der Sinne reflektiert und refraktiert? „Fast buchstäblich“, das könnte in diesem Zusammenhang heißen: Das Geheimnis, das die Philologen vergebens in dem Text suchen – so postulieren wir für den Anfang –, ist Geheimnis der Medien. Der Buchstaben, denn natürlich *schreibt* Goethe und bedient sich so eines alternden Mediums. Doch gilt auch für diesen Einwand das Ende seiner Ausführungen zu Bacon: „die Art, wie er sich über diese Dinge äußert, zeigt, daß sein Apparat nur in seinem Geiste gewirkt und daß daher manche imaginäre Resultate entsprungen sein mögen.“ (HA, XIV, 64)

¹ *Die Wahlverwandtschaften* werden im Folgenden nach dem Abdruck in der Hamburger Ausgabe zitiert und mit dem Sigel WV bezeichnet.

Hinter dem Faktischen ist nichts verborgen, was eine dazutretende Theorie noch zu formulieren hätte, zitiert Kassner seinen Goethe:

Wenn Goethe einmal schreibt: „Das Höchste wäre: zu begreifen, daß alles Faktische schon Theorie ist. Man suche nur nichts hinter den Phänomenen, sie selbst sind schon die Lehre“, so hat er uns den Weg vom Idealismus Kants zu ebendem gewiesen, was wir das physiognomische Weltbild nennen. Es ist derselbe Weg, den Goethes Kunst gegangen ist, er führt von der Iphigenie zur Ottilie in den Wahlverwandtschaften. (1930, 385)

Gleichzeitig jedoch legt er seine eigene werkgeschichtliche Argumentation unter, nach der hier ein paradigmatischer Übergang Goethes vom Idealismus zu einem ‚physiognomischen Weltbild‘ sich ankündigt – paradox? Inhalt und Form dieses Zitats treten so in genau die Problematik ein, von der im folgenden die Rede sein soll: Steht der Sinn der Wahlverwandtschaften, so nicht gerade sein eigenes Scheitern hier in Szene gesetzt würde – in gut sensualistischer Tradition – *den Sinnen offen*? Fast scheint es, als mokiere sich der Autor der *Wahlverwandtschaften* mit dem Scheitern der Figuren über das philologische Bemühen, die Lehre hinter den Phänomenen zu suchen: Archive zu ordnen, die Text-Landschaften zu kultivieren und zu kartographieren, Zusammenhänge herzustellen und Widersprüche zu bereinigen.

Die Physiognomisierung der Weltbilder geht, so eine einleitende These, mit dem *Souveränitätsverlust* der Wahrnehmungssubjekte einher. Diese Wahrnehmungskrise ist sowohl eine inhaltliche, wie auch eine formbezogene; sie ist Opfer der Auslegung, also hermeneutisch – zugleich aber auch medial verantwortlich. Der Sachgehalt des Faktischen ist ein nur in Einbeziehung der Technik zu lösendes, zu hütendes Geheimnis, so Benjamin: „Diese Technik aber suchte der Dichter als ein Kunstgeheimnis zu hüten. Hierauf scheint er anzuspielen, wenn er sagt, er habe den Roman nach einer Idee gearbeitet. Diese darf als technische begriffen werden.“ (Benjamin 1977, 83) Goethe selbst kann und will nicht beanspruchen, den Deutungsschlüssel einer auktorial befestigten ‚Idee‘ vom Wahrheitsgehalt seines Textes mit- bzw. nachliefern zu können? „Will man, um eines Gleichnisses willen, das wachsende Werk als den flammenden Scheiterhaufen ansehen, so steht davor der Kommentator wie der Chemiker, der Kritiker gleich dem Alchimisten.“ (Benjamin 1977, 64) Und auch, so ließe sich ergänzen, der Autor ist den Flammen weit eher ausgeliefert denn ihr Meister; er hat für „heilige Bilder“ (Stöcklein 1951, 47) lediglich

die Scheite gehäuft. Und so steht nach Benjamin der Kritiker eben auch planlos vor solchermaßen losgebrochenen Bildern:

Denn „Sachverhalte“ sind nicht mehr als Schichten, die erst der sorgsamsten Durchforschung das ausliefern, um dessentwillen sich die Grabung lohnt. Die Bilder nämlich, welche, losgebrochen aus allen früheren Zusammenhängen, als Kostbarkeiten in den nüchternen Gemächern unserer späten Einsicht – wie Torsi in der Galerie des Sammlers – stehen. (1994, 100)

Zugespitzt formuliert: Das solchermaßen gehütete Kunstgeheimnis liefert, ganz nach Gides Definition der *mise en abyme*, in der Geschichte selbst das Scheitern ihrer Deutung gleich mit. Weiters soll in der vorliegenden Arbeit die ‚technische‘ Idee als medien- und nicht nur als literaturspezifische verstanden werden. Dieser Versuch entspräche im besten Falle Benjamins mehr behutsamer als despotischer Archäologie der Bilder.

Wie überhaupt noch sollen wir den Roman ‚schön‘ nennen, wenn die Kraft selbst unserer Einbildungskraft so ‚ermattet‘ ist wie gemäß Stöcklein die der Figuren es ist? „Es ist Ermattung, wenn Buch, Bühne, Bild nur die alten Meister kopieren, wenn der Lord die meiste Zeit mit seinen ‚Schatten‘ in der Camera umgeht, wenn Mittler die alten guten Gedanken bei jeder Gelegenheit schablonenhaft abwickelt und Unheil anrichtet, all dies zeigt den ermattenden *nisus formativus*.“ (1977, 71) Kopien, Schattenapparaturen, Schablonen: Medientechniken allesamt. Eine rein literaturwissenschaftliche Interpretation der Wahlverwandtschaften griffe damit notwendigerweise zu kurz; sie verkennt die ermattete Vergnügungssucht einer Luciane, die ihr Schoßäffchen nicht mitgebracht hat und sich mit Affenbildchen trösten läßt:

„Wenn ich nur sein Bildnis sehen könnte, so wäre ich schon vergnügt. Ich will ihn aber gewiß auch malen lassen, und er soll mir nicht von der Seite kommen.“

„Vielleicht kann ich dich trösten,“ versetzte Charlotte, „wenn ich dir aus der Bibliothek einen ganzen Band der wunderlichsten Affenbilder kommen lasse.“ Luciane schrie vor Freuden laut auf, und der Folioband wurde gebracht. Der Anblick dieser menschenähnlichen und durch den Künstler noch mehr vermenschlichten abscheulichen Geschöpfe machte Lucianen die größte Freude. (WV 382)

Bereits dies ist eine Welt, in der die Kontemplation zur medialen Inszenierung gerät (wie im Falle der Landschaftsplanung oder der le-

benden Bilder) und in der das „löbliche Gleichgewicht“ von „Abwechselung ohne Zerstreuung“ (WV 409), das der Gehülfe Charlotte zu erhalten nahelegt, der größten Freude beim Überblättern von Affenbildchen weichen muß. Nurmehr menschenähnlich sind diese Geschöpfe im Souveränitätsverlust ihrer Wahrnehmungskrise.

Was Benjamin ‚Zeitgeist‘, nennt Utz ‚den gesellschaftlich normierten Wahrnehmungsrahmen‘. Gehütet wird das Kunstgeheimnis der Wahlverwandtschaften also nicht durch hermetische Wände, sondern gerade *durch* die ungemäßigte Offenheit der Sinne. Bolz betont hier den geschichtsphilosophischen Augenblick, in dem „die Frühromantiker Kunstkritik zum Medium philosophischer Reflexion erheben“: An diesem Punkt entzieht Goethe „mit autoritärem Gestus seine Texte der Kritik“ (1981, 8). Denn Goethes Roman ist, wie Fischer bemerkt, ja nur „wenige Jahrzehnte vor den Experimenten Niepces und Daguerres entstanden“ (1996, 70), in einer Welt, die zunehmend das ‚kalte Herz‘² einer medialen, mediatisierten Entzauberung freilegt und dadurch womöglich erst die Sehnsucht nach be-seelter Wärme und Lebendigkeit der romantisch-synästhetischen Empathie aufkommen läßt, wie sie beispielsweise aus Klingers Dichotomisierung von Poeten und Dichtern herausklingt: „Es gibt Poeten – nicht Dichter – die uns die Natur so kalt, hölzern, steif und schülermäßig korrekt beschreiben, als hätten sie während der Arbeit hinter der Camera obscura gesessen. [...] Es fällt auch wohl Licht hinein, aber ohne Wärmestoff.“ (Zit. in: Langen 1934, 37) Dieses kalte Licht Goethes ist nicht das eines mimesishörigen Realismus der Oberflächenabtastung, eher schon die röntgenartig entblößende *Durchdringung*, die schon die titelgebende chemische Metapher der Wahlverwandtschaft nahelegt. ‚Beschauen‘ und ‚Schauen‘ unterscheidet freilich auch er bei seinen Überlegungen zur Nachahmung: „Der Blick auf die Oberfläche eines lebendigen Wesens verwirrt den Beobachter, und man darf wohl hier, wie in andern Fällen, den wahren Spruch anbringen: was man weiß, sieht man erst!“ (HA, XIX, 180) Wie friedlich klingt das, solange wir noch *wissen*, was wir sehen. Wenn aber „die Wahlverwandtschaften von der Wiederkehr hermeneutisch verdrängter Buchstaben“ (Hörisch 1981, 308) berichten, die sich für den Hermeneuten doch zugunsten eines Sinnes der Rede aufzulösen hätten, dann entwickeln alle drei Formen der Nachahmung, die Goethe unterscheidet, ihr Eigenleben. Die Lebenswelt wird unfruchtbar in dem Moment, in dem symbolische Repräsentati-

² Vergleiche das Nachwort von M. Frank zu: *Das kalte Herz*, Frankfurt am Main 1996.

on in neuen Medien die kleine Ordnung überspült: „Die Geschichte der Medien ist eine Geschichte wachsender symbolischer Verfügung über nicht-anwesende ferne Zeiten und ferne Räume. Das Aufkommen der technischen Bild-Medien im 19. Jahrhundert hat das über Jahrhunderte stabile System symbolischer Repräsentation von Raum und Zeit erschüttert.“ (Ebd.)

Die vier Romanfiguren entstammen mithin einer unzeitgemäßen Welt und sind eher ins 18. Jahrhundert einzuordnen. Dies vor allem in ihrer fehlenden Medienkompetenz: Sie sind nicht „ermattet“, wie Kassner sich ausdrückt, sondern den neuen Medien nicht gewachsen. Noch nicht? Das physiognomische Weltbild, zu dem Goethe – nach Kassner – gelangt ist, ist zuallererst nämlich ein Medium, ein *Weltbild*, ein Scheiterhaufen der Deutungen zumal; und so treten auch die Medien, das Geschriebene, das Gedruckte „an die Stelle meines eigenen Sinnes, meines eigenen Herzens“ (WV 269), wie Eduard dies formuliert. „Und würde ich mich wohl zu reden bemühen,“ führt er seine Zerrissenheit weiter aus, „wenn ein Fensterchen vor meiner Stirn, vor meiner Brust angebracht wäre, so daß der, dem ich meine Gedanken einzeln zuzählen, meine Empfindungen einzeln zureichen will, immer schon lange vorher wissen könnte, wo es mit mir hinaus wollte?“ So geraten die Nachahmungen zu *Matériaux*, wie sie Goethe in seinen naturwissenschaftlichen Schriften definiert:

Matériaux. Dieses Wortes bedient man sich, um die Teile eines organischen Wesens auszudrücken, die zusammen entweder ein Ganzes oder einen untergeordneten Teil des Ganzen ausmachen. [...] Im allgemeinsten Sinne bezeichnen wir aber durch das Wort Materialien unzusammenhängende, wohl auch nicht zusammengehörige, ihre Bezüge durch willkürliche Bestimmung erhaltende Körper. (HA, XIII, 245)

Geradeso endet denn auch Eduard: „Wenn mir jemand ins Buch sieht, so ist mir immer, als wenn ich in zwei Stücke gerissen würde.“ (WV 269) Wenn die Wahlverwandtschaften nicht zu verstehen sind, so durch durch den Widerstand der ‚*Matériaux*‘, nämlich aus der wahrgenommenen Vermittlung, aus der fehlenden Zusammengehörigkeit der Zeichenkörper ein zusammenhängendes Sinn-Ganzes, eine vermittelte Wahrnehmung zu (re)konstruieren. Ein unruhiges Geschäft zumal der Figuren: „Was bin ich unglücklich“, so Eduard nach Ottilies Tod, „daß mein ganzes Bestreben nur immer eine Nachahmung, ein falsches Bemühen bleibt! [...] Ich muß ihr nach, auf diesem Wege nach; aber meine Natur hält mich zurück und mein Versprechen. Es ist eine schreckliche Aufgabe, das Unnachahmliche nachzuahmen.“ (WV 489)

II. Jetzt müßte ein Fähiger ...

Spiegel hüben, Spiegel drüben, | Doppelstellung, auserlesen; | Und dazwischen ruht im Trüben | Als Kristall das Erdewesen. [...] ||

Und der Name wird ein Zeichen, | Tief ist der Kristall durchdrungen: | Aug in Auge sieht dergleichen | Wunder-same Spiegelungen. (HA, I, 553 f.)

Aus dem Bereich der Naturwissenschaften wurde vor allem das chemische Gleichnis, das für Goethes Roman titelgebend war, für die Interpretation fruchtbar gemacht. Die „Kritik der Sinne“, die uns Eckermann als ausstehendes postkantianisches Projekt überliefert, ist angesichts der Gleichnisrede von den Wahlverwandschaften ins Hintertreffen geraten. Gerade anhand seiner Theorie der Trübung des Lichts ließe sich, wie mit seinem Gedicht *Entoptische Farben* hier lediglich angedeutet werden kann, auch die Gleichnisrede von den Wahlverwandschaften ergänzend in neuem Licht sehen. Die Doppelspiegel aus Goethes Gedichtausschnitt sind freilich der Kreuzstellung der Wahlverwandschaften ähnlich. Aber letztere beziehen die Sinne der Deuter, ob Physiker oder Chemiker, nicht mit ein. Goethe hat sich jedenfalls nicht nur in seinen naturwissenschaftlichen Texten um die ersten Skizzen zu einer Kritik der Sinne bemüht. Auch für Goethe hätte diese Kritik bei dem einzigen Organ anzusetzen, das sowohl empfangen, als auch sprechen kann: dem Auge und dessen *Seh-Sinn*. Ob Goethe sich meinte, als er nach Eckermann forderte: „Jetzt müßte ein Fähiger, ein Bedeutender die Kritik der Sinne und des Menschenverstandes schreiben“? (Eckermann 1974, 274) Mit Goethes Naturbeobachtungen sind die Wünsche der Nachwelt jedenfalls nicht erfüllt worden: Seine Thesen sind stattdessen schnell gescheitert, und so sind sie eher Lektüre für Literaturwissenschaftler als für Physikstudenten geworden.

Wie die Unfruchtbarkeit der sinnstiftenden Theorie hinter dem Text in Bezug zur Materialisierung der Sinne in den Medien der Wahlverwandschaften untersuchen? Wir wollen mit Goethe von einer Krise der Sinne ausgehen, die sich bereits mit der ‚Lehre vom Lichte‘ seit Descartes angekündigt hat. Denn seitdem dieser „die Lehre von dem Lichte materialisiert und mechanisiert hatte, so können sich die Denker nicht wieder aus diesem Kreise herausfinden.“ (HA, XIV, 124) Der Speicher selbst bildet als Aufzeichnungssystem die dem Menschen enteignete, mediale Einheit von Verstandeskraft und sinnlicher

Phantasie. Die entschiedene Einheit beider ist technische Idee und Kunstgeheimnis, kurz: Phänomen und Methode der Wahlverwandtschaften. Eichendorff ließe sich in dieser Hinsicht anders lesen: „Was seinen Helden fehlt, fehlt seiner Zeit, und kann nicht dem Dichter, sondern uns zum Vorwurf gereichen.“ (1976, 748) Dies ist bei ihm noch ein Zugeständnis an die Schwächen Goethes. Es könnte dennoch auch als Medienprogramm der Romantik gelten, denn in diesem Fehlenden formiert sich eine Gegenbewegung zur Verwissenschaftlichung der Sinne, wobei sie den Text überfordern und zermürben muß. Utz' Gegenüberstellung: „Anders als der wissenschaftliche Diskurs, der sich der menschlichen Sinne von außen her begrifflich bemächtigt, stößt der literarische Text, wenn er die Sinne von innen her zum Sprechen bringen will, an seine eigenen sprachlichen Grenzen.“ (1990, 16)

Wie hingebungsvoll die Figuren Ordnung schaffen, Anordnungen variieren und überprüfen, Unordnung fürchten – das fällt auf. Es sind nicht nur Archive oder Landschaften, die die Figuren in Ordnung bringen wollen, wie sich hier Charlotte zu Eduard äußert: „Du wolltest zuerst die Tagebücher deiner Reise mir in ordentlicher Folge mitteilen, [...] aus diesen unschätzbaren, aber verworrenen Heften und Blättern ein für uns und andere erfreuliches Ganze zusammenstellen.“ (WV 247) Über ihre Landschaftsplanung heißt es: „Mit möglichster Schonung der alten Denkmäler hatte sie alles so zu vergleichen und zu ordnen gewußt, daß es ein angenehmer Raum erschien.“ (WV 254) Und der Hauptmann macht sich als regelrechter Archivar nütze: „Sie errichteten auf dem Flügel des Hauptmanns eine Repositur für das Gegenwärtige, ein Archiv für das Vergangene, schafften alle Dokumente, Papiere, Nachrichten aus verschiedenen Behältnissen, Kammern, Schränken und Kisten herbei, und auf das geschwindeste war der Wust in eine erfreuliche Ordnung gebracht, lag rubriziert in bezeichneten Fächern.“ (WV 267) Es geht letztlich in einem sehr existentiellen Sinne darum, die Ordnung *in sich* aufzunehmen, so auch hier: „Otilie hatte schnell die ganze Ordnung eingesehen, ja, was noch mehr ist, empfunden.“ (WV 282) Und sei es im Ordnungsgebäude eines Nonnenordens (von lat. *ordo*, was u. a. auch „Ordnung“ meint): „Ein strenges Ordensgelübde, welches den, der es mit Überlegung eingeht, vielleicht unbequem ängstigt, habe ich zufällig, vom Gefühl gedrungen, über mich genommen.“ (WV 477) Eine Wahrnehmungskrise wäre insofern medienverantwortet, als sie mit veräußerlichter Archivierung eine Kompensation versucht. Die „ordnende Vernunft“, von der Herder in seiner *Kalliope* spricht, ist die Instanz einer Kritik der Sinne, wie sie „die Künste in Ansehung ihres Mediums“ (Herder, XIII, 297) zu leisten hätten.

Als Interpretationsfigur der *Wahlverwandtschaften* konstatiert Friesen mit Bezug auf Jochen Hörisch „opacity of language“, wobei ihm leider die grundlegende Idee von Goethes *Farbenlehre* entgangen zu sein scheint, nach der Farben als ‚Trübung‘ des Lichts zu verstehen sind. Trübe Sprache, trübe Sinne. Auch in Goethes Selbstankündigung zu den *Wahlverwandtschaften* findet sich die Opazität: Die „fortgesetzten physikalischen Arbeiten“ haben ihn zum Titel veranlaßt, um der häufigen Praxis, „in der Naturlehre sich sehr oft ethischer Gleichnisse“ zu bedienen, für dieses Male „in einem sittlichen Falle, eine chemische Gleichnisrede zu ihrem geistigen Ursprunge“ zurückzuführen. Durch das „Reich der heitern Vernunftfreiheit“ ziehen sich dabei unaufhaltsam, unauslöschlich „die Spuren trüber [sic!], leidenschaftlicher Notwendigkeit“ (HA, XVII, 457). Hier soll keineswegs versucht werden, die *Farbenlehre* gegen die Gleichnisrede auszuspielen. Wenn wir aber nur darauf hinweisen, wie Goethe in seinem Gedicht *Gott, Gemüt und Welt* die Verbindung herstellt zwischen Sinnesanthropologie und seiner Trübungstheorie der *Farbenlehre*, dann scheint uns ein Versuch, die optischen Elemente der *Wahlverwandtschaften* stärker hervorzuheben, doch zumindest nicht abwegig:

„Und was sich zwischen beide stellt?“ | Dein Auge, so wie die Körperwelt.

An der Finsternis zusammengeschrunken, | Wird dein Auge vom Licht entbunden.

Schwarz und Weiß, eine Totenschau, | Vermischt ein niederträchtig Grau.

Will Licht einem Körper sich vermählen, | Es wird den ganz durchsicht'gen wählen.

Du aber halte dich mit Liebe | An das Durchscheinende, das Trübe. (HA, I, 428)

Es geht auch in diesem Gedicht nicht zuletzt um einen Widerstreit, den zwischen Identität und Differenz, zwischen Anziehung und Abstoßung. Und dazwischen stehen immer das Auge, der Körper, das Medium: Man lese das genannte Gedicht probenhalber einmal als optisches Programm der *Wahlverwandtschaften*. Aber machen wir ein Beispiel: Die meistbetrübte – wen verwundert's? – Figur Ottilie hat zugleich die größte Sehnsucht nach Reinheit: „Wie oft hat es mich betrübt und geängstigt, wenn ich bemerken mußte, daß reiner Verstand [...] für mehrere Stunden verlorenging [...].“ (WV 347) Wie oft, das wird Ottilie im Verlauf der *Wahlverwandtschaften* denn auch

erfahren. Medien, so könnten wir einen ihrer Tagebucheinträge verstehen, sind geisterhaft wie winterliche Bäume. „Mir ist es mit dem Vergangenen so, und nirgends auffallender als im Garten, wie Vergängliches und Dauerndes ineinandergreift.“ Wir scheinen hindurchsehen zu können, und noch ist die *Spur* nur das kleine Quentchen an Trübung: „Und doch ist nichts so flüchtig, das nicht eine Spur, das nicht seinesgleichen zurücklasse. Man läßt sich den Winter auch gefallen. Man glaubt sich freier auszubreiten, wenn die Bäume so geisterhaft, so durchsichtig vor uns stehen. Sie sind nichts, aber sie decken auch nichts zu.“ Der Frühling verknüpft Vergängliches mit Dauerndem: „Wie aber einmal Knospen und Blüten kommen, dann wird man ungeduldig, bis das volle Laub hervortritt, bis die Landschaft sich verkörpert und der Baum sich als eine Gestalt uns entgegen drängt.“ (WV 426 f.) ‚Unendlich‘ ist, so Goethe in seiner *Farbenlehre*, die Abstufung zwischen der durchscheinenden und der vollendeten Trübe. Die Opazität der Medien ist im Werden. Optische Brechungsformen müßten so als Reaktionsinventar der Figuren auf Ottilie lesbar gemacht werden: Das Licht erleidet auf einem durchsichtigen Körper „eine Zerstreuung (dissipatio), Zerbrechung (diffractio), Zerreißung (disscissio) und natürlicherweise auch eine Trennung (separatio); dabei denn auch gelegentlich eine Anhäufung (glomeratio)“ (HA, XIV, 120).

III. Schein von Wärme und Leben

Auch ohne uns werden die Scheintoten erwachen und die Lebendigen sich abtrocknen. (WV 338)

Immerhin: Am Ende blickt der Leser auf vier Leichen zurück, staunend, so leise, so ohne Shakespeares Gebrüll sind alle gestorben. Und die beiden Hauptfiguren, die ihre Leidensgenossen überlebt haben, sind auch kaum mehr als lebendige Tote. In tödlicher Stille endet, was in freundlicher begann. (Baumgart 1980, 154)

Des Chiasmus bedient sich Goethe nicht nur rhetorisch oder in der Figurenkonstellation, denn es ist der „unsichere Schein“ im weitesten Sinne, der Ottilie zu Eduards Medium machen sollte, aber nicht dürfte: „Sie soll hereintreten! denk ich, hoff ich. Ach! und da das Mögliche unmöglich ist, bilde ich mir ein, das Unmögliche müsse möglich werden.“ Ein Chiasmus der Begierde, und bei diesem „unsichern Schein“ soll, so Eduard über Ottilie, „ihre Gestalt, ihr Geist, eine Ahnung von ihr vorüberschweben, herantreten, mich ergreifen, nur einen Augenblick, daß ich eine Art von Versicherung hätte, sie denke mein, sie sei mein.“ (WV 354) Chiastisch ist laut de Duve die zeitli-

che und räumliche Referenz der visuellen Medien, ähnlich spricht Großenklaus über „die Sichtbarmachung des Zeitlichen“ und „die Verbildlichung der Zeit“ (1995, 14f.). Wenn so oft in Goethes *Farbenlehre* das Wort ‚Mittel‘ auftaucht, so insbesondere deshalb, um die Färbung der Welt, den Sinnesausdruck aus der Trübung des Mediums hervorgehenzulassen.

In der lichtdurchfluteten Kapelle sitzt Ottilie und schreibt: „Die farbigen Scheiben machen den Tag zur ersten Dämmerung, und jemand müßte eine ewige Lampe stiften, damit auch die Nacht nicht ganz finster bliebe.“ Außen wird's finster, aber selig soll es in Ottilie, der Heiligen der Blinden übrigens, scheinen, bis auf die Möglichkeit, „daß das innere Licht einmal aus uns herausträte, sodaß wir keines andern mehr bedürften.“ (WV 375) Die zusammengefügte *Matériaux* kann Ottilie noch als Ganzheit empfinden, in der Paradoxie der Empathie, nämlich bis zur Durchsichtigkeit selbstvergessen sein zu können. Und alles dies nur dank der Sonne, die die Kapelle durch farbige, zusammengesetzte Scheiben färbt: „Ottilie freute sich der bekannten, ihr als ein unbekanntes Ganze entgegentretenden Teile.“ Indem sie umherblickt, scheint es ihr, „als wenn sie wäre und nicht wäre, als wenn sie sich empfände und nicht empfände, als wenn dies alles vor ihr, sie vor sich selbst verschwinden sollte; und nur als die Sonne das bisher sehr lebhaft beschienene Fenster verließ, erwachte Ottilie vor sich selbst und eilte nach dem Schlosse.“ (WV 373 f.)

Diese sonnig-farbige Aura ist nur in der Gegenwart lebendig. „Man unterhält sich manchmal mit einem gegenwärtigen Menschen als mit einem Bilde“, so Ottilie in ihren Tagebuchnotizen, und wenn dieses Bild auch von uns gänzlich absieht, so fühlen wir doch, wie unser Verhältnis zu ihm wachsen kann, „ohne daß er etwas dazu tut, ohne daß er etwas davon empfindet, daß er sich eben bloß zu uns wie ein Bild verhält.“ Es müßte insofern nicht nur Ottilie „das Leben nach dem Tode doch immer wie ein zweites Leben vorkommen, in das man nun im Bilde, in der Überschrift eintritt und länger darin verweilt als in dem eigentlichen lebendigen Leben.“ Aber auch dieses Bild, „dieses zweite Dasein verlischt früher oder später.“ (WV 370) So auch bei ihr, denn die Bilder, die der Architekt in ihrer Präsenz malt, „fingen sämtlich an, Ottilien zu gleichen.“ (WV 372) Durch die „Nähe des schönen Kindes“ erklärt es sich der Erzähler, geht ihm „nach und nach auf dem Wege vom Auge zur Hand“ nichts mehr verloren, bis zum letzten Gesichtchen, das so vollkommen glückt, „daß

es schien, als wenn Ottilie selbst aus den himmlischen Räumen heruntersähe.“

Leben, Tod, Wiederbelebung. Der Tod der Bilder: Wiederbelebung als Sepulkral-Referenz? Das schönste Denkmal, der Mensch, und alle Entwürfe zu Monumenten sind für den Architekten kein Ersatz dafür. Lebende Formen werden nur unzulänglich erhalten: „Da wird ein Toter geschwind noch abgegossen und eine solche Maske auf einen Block gesetzt, und das heißt man eine Büste. Wie selten ist der Künstler imstande, sie völlig wiederzubeleben!“ Aber Charlotte verbucht diese Argumente für ihre Gegenmeinung, das Bild eines Menschen sei doch wohl „unabhängig; überall, wo es steht, steht es für sich“, und es wäre zuviel verlangt, „daß es die eigentliche Grabstätte bezeichne.“ Ihre Abneigung gegen Bildnisse jeder Art wird so nachvollziehbar: „sie scheinen mir immer einen stillen Vorwurf zu machen; sie deuten auf etwas Entferntes, Abgeschiedenes und erinnern mich, wie schwer es sei, die Gegenwart recht zu ehren.“ (WV 365)

Noch ist keiner gestorben: Die Festgesellschaft führt lebende Bilder auf. Auch hier gestaltet Goethe eine hochfeine Lichtdramaturgie, in deren Zentrum Ottilie, die scheinbare Mutter, steht. Die anmutige Szenerie soll die Idee versinnbildlichen, „daß alles Licht vom Kinde ausgeht“, was sich aber nur „durch einen klugen Mechanismus der Beleuchtung“ erklärt:

In diesem Augenblick schien das Bild festgehalten und erstarrt zu sein. Physisch geblendet, geistig überrascht, schien das umgebende Volk sich eben bewegt zu haben, um die getroffenen Augen wegzuwenden, neugierig erfreut wieder hinzublinzen und mehr Verwunderung und Lust als Bewunderung und Verehrung anzuzeigen, obgleich diese auch nicht vergessen und einigen ältern Figuren der Ausdruck derselben übertragen war. Ottiliens Gestalt, Gebärde, Miene, Blick übertraf aber alles, was je ein Maler dargestellt hat. (WV 403 f.)

Das festgehaltene, erstarrte Bild ruft bei den Zuschauern den ersten Photographien analoge Reaktionen vor, und die Augenlust der Medienschwemme bereitet sich vor: Lust statt Verehrung heißt das Motto der Säkularisierung der Bilder mit zertrümmerter Aura, die doch Ottilie noch so intensiv in der Kapelle empfunden hatte. Und es kommt noch schlimmer: Alles Licht geht vom Kinde aus, hieß es noch oben. Aber was geschieht, wenn ein Kind stirbt? Dies: „Die kalten Glieder des unglücklichen Geschöpfs verkälten ihren Busen bis ins innerste Herz. Unendliche Tränen entquellen ihren Augen und erteilen der Oberfläche des Erstarrten einen Schein von Wärme und Leben.“ (WV 457) Das Kind Ottilies, chiasmatisch in seiner physiognomischen Ähnlichkeit mit einem anderen Vater, dem Hauptmann, ist

nurmehr kalte Oberfläche, erstarrt zur bloßen Oberfläche, zum Bildmedium. Lebendig scheint es nurmehr in Ottilies Tränen. Bloßer Schein, photographischer Schein: „Das bewegte Leben sieht in der Erstarrung des photographischen Bildes aus, als wäre es tot – was der Photographie oft als ‚Entfremdung‘ vorgeworfen wird. Die leblosen Statuen und Architekturen sehen auf Photos jedoch aus, als wären sie jetzt erst zum Leben erwacht.“ (Wiegand 1981, 13) Der Vater des Kindes ist kein biologischer mehr, und wie soll da ihre Ähnlichkeit erklärt werden? Das Kind ist ein erstarrtes, starr machendes Medium geworden. Erstarrung und Grausen, Kerzenschein und Bilderschein. Ottilies Schein. Der Schlaf des Scheins:

Der Major trat herein; ihn begrüßte Charlotte mit einem schmerzlichen Lächeln. Er stand vor ihr. Sie hub die grünseidne Decke auf, die den Leichnam verbarg, und bei dem dunklen Schein einer Kerze erblickte er nicht ohne geheimes Grausen sein erstarrtes Ebenbild. Charlotte deutete auf einen Stuhl, und so saßen sie gegeneinander über, schweigend, die Nacht hindurch. Ottilie lag noch ruhig auf den Knien Charlottens; sie atmete sanft; sie schlief, oder sie schien zu schlafen. (WV 459)

Goethe selbst ist versessen auf Bilder wie Luciane auf ihre Affenillustrationen. Und das gilt auch, wenn die Medientechnologie noch keine Fensterchen vor der Stirn angebracht hat, womit die photographische Platte des Gehirns dort nicht nur fixierbar, sondern auch sichtbar wäre. In seiner *Italienischen Reise* bezeichnet Goethe sich als so für Michelangelo eingenommen, „daß mir nicht einmal die Natur auf ihn schmeckt, da ich sie doch nicht mit so großen Augen wie er sehen kann.“ (HA, XI, 145) Und sein sich anschließender Wunsch ging schneller als denkbar in Erfüllung: „Wäre nur ein Mittel, sich solche Bilder in der Seele recht zu fixieren!“ Aber vorerst begnügt Goethe sich mit schlechten Kopien: „Wenigstens was ich von Kupfern und Zeichnungen nach ihm erobern kann, bring’ ich mit.“

In der Trennung Ottilies von ihrem Körper kündigen sich die aufkommenden neuen Medien an. Es wird eine Welt sein, in der Sichtbarkeit und Anwesenheit sich trennen müssen, denn, so Wiesing: „Bilder sind Entmaterialisierungen, welche einen Gegenstand in reine Sichtbarkeit transformieren. [...] Ein Bild muß, um ein Bild zu sein, auf seiner Oberfläche etwas zeigen, das an dieser Stelle selbst nicht vorhanden ist. Jedes Bild ist ein sichtbarer Widerspruch von Präsenz und Absenz.“ (1997, 15 f.) Die Welt der Anwesenheit ist nach Zons verlorengegangen, und Goethe erschreibt noch einmal deren unlesbar gewordene Legende, eine prophetische Archäologie. So betrifft die

„Gleichnisrede“ von den Wahlverwandtschaften nicht nur die buchstäblichen Figuren, sondern erweist sich als regelrechte Medientheorie: Die Anschaulichkeit der „tot scheinenden und doch zur Tätigkeit innerlich immer bereiten Wesen wirkend vor seinen Augen sehen“ (WV 275), so diskutieren die Figuren das Modell der Wahlverwandtschaft, und das heißt auch für sie: „mit Teilnahme schauen, wie sie einander suchen, sich anziehen, ergreifen, zerstören, verschlingen, aufzehren und sodann aus der innigsten Verbindung wieder in erneuter, neuer, unerwarteter Gestalt hervortreten“ (ebd.). Das Kunstgeheimnis mit getrübbten Sinnen wird schließlich für die Figuren und deren Beobachter, die Philologen, prägnant zusammengefaßt: „dann traut man ihnen erst ein ewiges Leben, ja wohl gar Sinn und Verstand zu, weil wir unsere Sinne kaum genügend fühlen, sie recht zu beobachten, und unsre Vernunft kaum hinlänglich, sie zu fassen.“

Mit Hörisch versagt die hermeneutische Methode an Ottilies erloschen-fortbestehender Präsenz der verstummten Leiber, an „Ottiliens Schweigemysterium zerbricht Mittlers ubiquitärer Verstehens- und Redewille“ (1981, 309). Eduard scheitert, weil er Ottilies „totes Bild nicht loswerden“ kann, und „er sollte nicht aufhören, sich Vorwürfe zu machen, daß er ihre Gesinnungen nicht erkannt, nicht erforscht, nicht geschätzt habe“ (WV 438). Aber eine Lehre läßt sich daraus kaum ziehen, und selbst wenn, so wäre sie schwer zu befolgen: Es ähnelte dem, was Goethe als das Prinzip in sämtlichen Äußerungen Hamans findet: „alles Vereinzelte ist verwerflich“ (HA, IX, 514). Eine herrliche Maxime für Kunst und Leben, da sind wir mit Goethe einer Meinung, aber eben nicht fürs Wort, „denn das Wort muß sich ablösen, es muß sich vereinzeln, um etwas zu sagen, zu bedeuten. Der Mensch, indem er spricht, muß für den Augenblick einseitig werden; es gibt keine Mitteilung, keine Lehre ohne Sonderung.“ (Ebd.) Leben und Kunst versus Wort, das Goethe wie Charlotte das Bild kritisiert. Selbstaufhebung des Worts im Wort. Oder Geburt und Wiege der neuen Medien im Sarg und Tod der alten? Ein Paradox? „So unmittelbar Geburt und Tod, Sarg und Wiege nebeneinander zu sehen und zu denken, nicht bloß mit der Einbildungskraft, sondern mit den Augen diese ungeheuern Gegensätze zusammenzufassen, war für die Umstehenden eine schwere Aufgabe, je überraschender sie vorgelegt wurde.“ (WV 422) Sonderung ist Ottilies Aufgabe nicht, denn sie allein „betrachtete den Eingeschlummerten, der noch immer seine freundliche, einnehmende Miene behalten hatte, mit einer Art von Neid. Das Leben ihrer Seele war getötet; warum sollte der Körper noch erhalten werden?“ (WV 422) Und so behält sie paradoxerweise als verstummend-heilige Reliquie das letzte Wort: „Die vor den Au-

gen aller Welt zerschmetterte Nanny war durch Berührung des frommen Körpers wieder gesund geworden; warum sollte nicht auch ein ähnliches Glück hier andern bereitet sein?“ (WV 488)

IV. Es muß notwendig etwas zwischen sein

„Denn nur dadurch, daß das Gesichtsorgan etwas erleidet, geschieht das Sehen. Von der gesehenen Farbe selbst kann jenes nicht erfolgen; es bleibt also nur übrig, daß es von dem, was zwischen ist (dem Medium), geschehe. Darum muß notwendig etwas zwischen sein.“ (HA, XIV, 24)

Die Mooshütte ist nicht sehr solide zusammengezimmert, und der idealistische Entelechie-Gedanke verschwindet auch für Hebbel zugunsten des Mosaiks: „überall Stifte und Drähte, deren Zweckmäßigkeit einleuchtet, deren Schönheit aber äußerst zweifelhaft ist“. Gleiches gilt für den Roman insgesamt, denn „das Ganze bezeichnet doch auf frappante Weise den Uebergang aus dem organischen Gebiet in das des Mosaik!“ (1859, 265) Gehen wir von den Sinnen zu ihren Medien über. Goethe und Medien? Seine *Farbenlehre* versucht beispielsweise noch einmal, die Luft als Medium zu erklären, das von der Farbe „erregt“ wird. Und da sie ein „continuum“ ist, erregt sie wiederum das Gesichtsorgan. Es muß notwendig etwas zwischen sein. Im Folgenden soll es dabei um die neuen Medien gehen, weniger um die Briefwechsel der Figuren oder die Verfügbarmachung des Raums in der Kartographie, um Ottilies Tagebuch und ihre mörderischen Lesesüchte. ‚Neu‘ meint im Folgenden ‚visuell‘.

Die schlecht gezimmerte Mooshütte illustriert vorzüglich das textgestaltende „Prinzip der Rahmenschau“ (vgl. Langen 1934), also die perspektivische Konstruktion der Zweidimensionalität, durch die ein schön geordneter Ausschnitt der Natur entsteht. Koppen folgert für Langen, daß nicht mehr das Blickfeld ein Panorama begrenzt, sondern auf einen gemäldeähnlichen „gerahmten und begrenzten Ausschnitt“ (1987, 28) hinausläuft. Warum Aufhebens um das Prinzip der Rahmenschau machen?

Schon sehr früh ist die Mooshütte als Ort des Gesichtssinns bestimmt. Fischer dazu: „Gleich auf den ersten beiden Seiten des Romans werden die Prinzipien und die Motive der Gestaltung wie der Wahrnehmung von Landschafts-Bildern erzählerisch reflektiert.“ (1996, 70) An der Mooshütte angekommen, läßt Charlotte Eduard „dergestalt niedersitzen, daß er durch Tür und Fenster die verschiede-

nen Bilder, welche die Landschaft gleichsam im Rahmen zeigten, auf einen Blick übersehen konnte.“ (WV 243) Für Fischer spielt Goethe mit Charlottes Gestaltungswillen auf die klassischen Aussichtsstellen an, an denen Rahmungen für „das an und in der leibhaftigen Natur gestaltete ‚Bild‘ zustande kamen“ (Fischer 1996, 72). Und ein Dritter paßt immer in so eine Hütte, auch wenn die Mooshütte etwas eng erscheint. Figuren als Medien? Mit Koppen deutet sich bereits *vor* der Verfügbarmachung neuer Medien „ein Wechsel der Sehgewohnheiten und der Sehbedürfnisse an, der gekennzeichnet ist durch ein ständig wachsendes Bedürfnis nach einer unverkürzten und möglichst täuschenden Nachahmung der Realität“ (1987, 29). Der Blick verweilt nicht mehr, ist nicht mehr neugierig, „sondern kehrt reflexiv zu sich, zu den Gefühlen und Gedanken des Blickenden zurück.“ (Busch 1995, 123) Die sinnliche Souveränität wird im Moment der akzentuierten Rahmung eine prekäre: Es zwingt „Realität in ihre Regeln“ und ist insofern tatsächlich souverän, liefert sich aber zugleich an die „Objektivität dieser Regeln“ aus (Fischer 1996, 75).

Gerade daß die Rahmung des Blicks gewissermaßen noch ganz klassisch hergestellt, gegenständlich und visuell inszeniert wird, daß aber gleichzeitig die konzentriert-kontemplative Wahrnehmung nicht mehr recht gelingt, präfiguriert „symbolisch die gesamte weitere tragische Entwicklung in dem Roman“ (Busch 1995, 123). Denn der bequem kalkulierte Blick gelingt nicht, wenn der Ausschnitt einer erhabenen Natur von den Aussichtspunkten aus auf den Betrachter zurückschlägt (vgl. Fischer 1996, 73 und Wagner 1983, 250ff). Bilder werden hierbei in Mosaikstückchen zerlegt. Fischer gelangt schließlich zum pointierten Fazit, der Begriff und der Vorstellungsinhalt von Landschaft entstehe „kultur- und bewußtseinsgeschichtlich“ erst durch diese neue Möglichkeit, die „ungegliederte Natur“ mit der gewählten Begrenzung durch den Rahmen „nach den Konstruktionsprinzipien des perspektivisch angelegten, zweidimensionalen Bildes wahrzunehmen.“ (Fischer 1996, 73) Die empfindsame Landschaftsästhetik zerstückelt sozusagen, um in dieser Verfügbarmachung noch einmal die Illusion des Organischen *im* Mosaik zu erzeugen. Darin ähnelt sie der Photographie. Das Kontinuum, das schon Goethe als notwendig Dazwischenstehendes benannt hat, geht nicht mehr rein auf, wird Fragment eines physiologisch wiedergegebenen Weltbildes, das einen hermeneutisch verstandenen Sinn nicht mehr einbegreifen muß – und nicht mehr kann.

Nicht nur müssen die Figuren immerfort neu Ordnungen schaffen, ähnliches gilt im Kontext der Medien für die Übermacht der Wieder-

holungen, in denen die Figuren quasi stillstehen. Gespräche werden so auf durchaus angenehme Weise immer und immer wieder durchgekauert:

„Charlotte benutzte des andern Tags auf einem Spaziergang nach derselben Stelle die Gelegenheit, das Gespräch wieder anzuknüpfen, vielleicht in der Überzeugung, daß man einen Vorsatz nicht sicherer abstopfen kann, als wenn man ihn öfters durchspricht. Eduarden war diese Wiederholung erwünscht.“ (WV 250)

Hat der Graf womöglich Unrecht, insofern er die Wiederholungen weit eher der Kunst als dem Weltgang zuschreibt? Komödien wollen wir wiederholt sehen, weil sie im glücklichen Schluß auch enden. In der Welt dagegen „wird hinten immer fortgespielt, und wenn der Vorhang wieder aufgeht, mag man gern nichts weiter davon sehen noch hören.“ (WV 309) Aber bei Charlotte wird die Wirklichkeit bereits als Bild lesbar: „Als der Vorhang sich hob, war Charlotte wirklich überrascht. Das Bild, das sich ihr vorstellte, war so oft in der Welt wiederholt, daß man kaum einen neuen Eindruck davon erwarten sollte. Aber hier hatte die Wirklichkeit als Bild ihre besonderen Vorzüge.“ (WV 403) Die Einbildungskraft scheint zumindest die Illusion einer glücklichen Homöostase heiterer Bilder beschwören zu können, selbst wenn Schwüre nur noch imitierte, wieder-hergestellte sind: „Gerührt kniete sie nieder, sie wiederholte den Schwur, den sie Eduarden vor dem Altar getan. Freundschaft, Neigung, Entsagen gingen vor ihr in heitern Bildern vorüber.“ (WV 326)

Sinn und Gegensinn: Überall spiegeln sich die Zeichen. „Niemand würde viel in Gesellschaften sprechen, wenn er sich bewußt wäre, wie oft er die andern mißversteht. Man verändert fremde Reden beim Wiederholen wohl nur darum so sehr, weil man sie nicht verstanden hat. [...] Jedes ausgesprochene Wort erregt den Gegensinn.“ (WV 384) Nicht nur Worte, auch naturwissenschaftliche Versuche oder metaphysische Spielchen wie das Auspendeln geraten in die Gefahr der Endlosschleife:

Der Lord selbst stutzte einigermaßen, aber der andere konnte vor Lust und Begierde gar nicht enden und bat immer um Wiederholung und Vermannigfaltigung der Versuche. Ottilie war gefällig genug, sich in sein Verlangen zu finden, bis sie ihn zuletzt freundlich ersuchte, er möge sie entlassen, weil ihr Kopfweg sich wieder einstelle. (WV 444 f.)

Insgesamt übernimmt die Wiederholung bei den *Wahlverwandschaften* in ihrer chiasmatischen Verschränkung von Präsenz und Vergangenheit hier, Absenz und Gegenwart dort verschiedenste Funktionen bzw. Störungen des augenscheinlich intakten Systems. Medienspezifisch

interpretiert, ist diese Form der Wiederholung eine Wiedergabe, die schon empfunden, noch nicht aber technisch machbar ist: „Anstatt der tausend Erfindungen, deren Sie sich rühmen, habe ich immer nur tausend Wiederholungen gesehen.“ (WV 364) In dieser Hinsicht antizipieren die Figuren den Bewußtseinsakt der photographischen Repräsentation. Großenklaus: „die Fotografie segmentiert ein Zeitfeld intensivster, punktueller sinnlicher Erregung und sinnlichen Austausches und wiederholt damit den kognitiven Entwurf von Gegenwart.“ Über den Umweg der Kopie wird die Wahrnehmung der nun scheinbar wiederholbaren Originale beeinflusst: „Die Betrachtung der Fotografie hat [...] den Vorteil, die Vergegenwärtigung des vergangenen intensiven Augenblicks beliebig wiederholen und in der Sekundär-Wahrnehmung des Abbildes die intensive Erfahrung einer möglicherweise belanglosen Primär-Erfahrung simulieren zu können.“ (1995, 19) Schablonenhafte Kopien am Scheideweg: Der romantische Geniekult einer Primärerfahrung der lieblichen Gegenwart muß scheitern angesichts einer Simulationskrise des frei flottierenden Kontinuums der Bilderströme.

Philipp Hackert ist Freund und römischer Kumpan Goethes der *Italienischen Reise*. Er hat sich kritisch zur Verwendung der Camera obscura als künstlerisches Hilfsmittel geäußert (vgl. Koppen 1987, 24 ff). Goethe selbst besaß eine Camera obscura, wie das Bestandsverzeichnis des Goethe-Nationalmuseums vermerkt, und er benutzte und reflektierte es bei seinen Versuchen der *Farbenlehre*. Seine Haltung zu ihr ist freilich paradox, wie Busch schreibt: „Die Art der Verbindung optisch-physikalischer Erkenntnisse mit denen der Chemie scheint die synthetisierende Absicht, durch die ‚Wiedervereinigung des Getrennten‘ dem Auge wie dem Licht Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, zu bekräftigen.“ Diese Wiedervereinigung zielt auf „eine experimentelle Rekonstruktion des Wahrnehmungs-Sinns mit der Camera obscura als technifiziertem Modell der Augenfunktion und der lichtempfindlichen Schicht als einer Art ‚künstlicher Netzhaut‘.“ Und doch: „Die Camera obscura blieb für ihn ein Hilfsmittel und das Werkzeug der Beobachtung, auch wenn ihr Gebrauch [...] gleichsam reflexiv auf die Wahrnehmung zurückgewendet wurde.“ (Busch 1995, 173)

Goethe widmet seinem Freund Hackert einen Essay, und darin wird auch der in Weimar lebende Engländer Gore erwähnt: „Am 15. Juli besuchten wir Herrn Gore in Klein-Wintersheim und fanden Rat Krause beschäftigt, ein Bildnis des werten Freundes zu malen, wel-

ches ihm gar wohl gelang.“ Und fast identisch zum englischen Lord der *Wahlverwandtschaften* fährt Goethe fort: „Er zeichnete sehr glücklich in der Camera obscura und hatte, Land und See bereisend, sich auf diese Weise die schönsten Erinnerungen gesammelt.“ Und ebenso wie dieser unternimmt Gore häufig „kleine Reisen“, (HA, X, 382) um „flüchtige Augenblicke zu fixieren“. So auch der heimatlose Lord: „Ich habe mir nun angewöhnt, überall zu Hause zu sein, und finde zuletzt nichts bequemer, als daß andre für mich bauen, pflanzen und sich häuslich bemühen.“ (WV 431) Und wenn wir die Heimat des Lords als Metapher fürs beheimatete, potente Auge lesen wollen, dann liest sich sein bitteres Resümee als Medienkritik der Zerstreuung: „Wer genießt jetzt meine Gebäude, meinen Park, meine Gärten? Nicht ich, nicht einmal die Meinigen: fremde Gäste, Neugierige, unruhige Reisende.“ (Ebd.) Für noch nicht Überzeugte fährt er präziser fort:

Selbst bei vielen Mitteln [sic!] sind wir immer nur halb und halb zu Hause, besonders auf dem Lande, wo uns manches Gewohnte der Stadt fehlt. Das Buch, das wir am eifrigsten wünschten, ist nicht zur Hand, und gerade, was wir am meisten bedürften, ist vergessen. Wir richten uns immer häuslich ein, um wieder auszuziehen, und wenn wir es nicht mit Willen und Willkür tun, so wirken Verhältnisse, Leidenschaften, Zufälle, Notwendigkeit und was nicht alles. (Ebd.)

Auch wenn Goethes Freund Hackert bei seinen Prospektzeichnungen sich der Camera obscura bedient, „deren Mängel ihm zwar nicht verborgen waren, deren er sich aber doch als Liebhaber mit vielen Vorteilen zu bedienen wußte“ (AG, 601 f.), ist er doch stärker als Gore ein Maler, „der eine unglaubliche Meisterschaft hat, die Natur abzuschreiben und der Zeichnung gleich eine Gestalt zu geben“ (HA, XI, 351), wie Goethe anerkennend in seiner *Italienischen Reise* vermerkt. Auch der englische Lord hat diese schon verbale Gestaltungskraft „daß durch seine Bemerkungen der Park wuchs und sich bereicherte“ (WV 429). Interessanter noch dessen sorgfältige Sammlerbeschäftigung: „Was ihn aber zu Hause auf eine sehr angenehme Weise beschäftigte, war die Sorgfalt, womit er seine früheren Zeichnungen zusammenstellte, ordnete, ausarbeitete, durch Nachzeichnungen aus Reisebeschreibungen ergänzte und in große Bände zusammenbinden ließ.“ (AG, 601 f.) Busch vermerkt Ähnliches für den Lord der *Wahlverwandtschaften*: „An die Stelle des lehrreichen kleinen Rahmen-Bildchens und der zeichnerischen Skizze ist nun die Bilder-Sammlung getreten, das geheimnisvolle Futteral, angefüllt mit Schätzen der Erinnerung“ (Busch 1995, 124). Während der englische Lord Goethes sich als Vorläufer des Photoamateurs im Stil des 19. Jahrhunderts

betätigt, ist Gore nach Koppen eine „Präfiguration des Photoreporters“ (Koppen 1987, 27), der eigentlich dem 20. Jahrhundert angehört. Goethe hat Gore, wenn wir Koppen folgen, in *Die Wahlverwandtschaften* ein „Denkmal der Bewunderung und der Freundschaft“ gesetzt.

Goethes Denkmal für Gore ist jedoch keineswegs so ungetrübt. So könnte man den Satz über den Lord: „Übrigens war er außer den geselligen Stunden keineswegs lästig; denn er beschäftigte sich die größte Zeit des Tags, die malerischen Aussichten des Parks in einer tragbaren dunklen Kammer aufzufangen und zu zeichnen, um dadurch sich und andern von seinen Reisen eine schöne Frucht zu gewinnen.“ (WV 429) durchaus zweideutig lesen: War der Lord nie lästig? Oder *nur* in den geselligen Stunden? Ebenso zweideutig ist die „schöne Frucht“ der Reisen: „Ein großes Portefeuille, das er mit sich führte, zeigte er den Damen vor und unterhielt sie teils durch das Bild, teils durch die Auslegung.“ (WV 430) So übernimmt er nicht nur die Fixierung, sondern zugleich die Auslegung und Deutung der Bilder für die Damen, was ihm besser als dem Mittler zu gelingen scheint. Aber ohne es zu ahnen, lenkt der englische Lord den Blick der Gesellschaft auf höchst unerfreuliche Stellen:

Und wie oft kommt nicht jeder in diese Gefahr, der eine allgemeine Betrachtung selbst in einer Gesellschaft, deren Verhältnisse ihm sonst bekannt sind, ausspricht! Charlotten war eine solche zufällige Verletzung auch durch Wohlwollende und Gutmeinende nichts Neues; und die Welt lag ohnehin so deutlich vor ihren Augen, daß sie keinen besondern Schmerz empfand, wenngleich jemand sie unbedachtsam und unvorsichtig nötigte, ihren Blick da – oder dorthin auf eine unerfreuliche Stelle zu richten. Ottilie hingegen, die in halb bewußter Jugend mehr ahnete als sah und ihren Blick wegwenden durfte, ja mußte von dem, was sie nicht sehen mochte und sollte, Ottilie ward durch diese traulichen Reden in den schrecklichsten Zustand versetzt [...]. (WV 431 f.)

Charlotte und Ottilie reagieren gänzlich verschieden auf diese ungewohnten Perspektiven, doch für beide gilt: „Die Distanz zwischen Mensch und Welt, welche die Akteure der *Wahlverwandtschaften* mit umfänglichen Veranstaltungen vor sich und voreinander verbergen zu suchen, zersetzt die Selbstgewißheit perspektivischer Inbesitznahme. Perspektivität wird, wie bei dem englischen Lord, zur Überlebensstrategie.“ (Busch 1995, 125) Überlebensstrategie insofern, als der ganze Roman „auf einer ‚Tiefenschicht seines historischen Realismus‘“ eine kulturgeschichtliche Tendenz reflektiert, „die bald darauf

in der Ambivalenz von triumphaler Mechanisierung und problematischer Entsubjektivierung des perspektivischen Sehens kulminiert.“ (Fischer 1996, 70) Und die Rahmung hängt mit dieser Entsubjektivierung zusammen. Denn weil die konzentriert-kontemplative Wahrnehmung nicht mehr recht gelingt – „eine Art Endstufe der Dissoziation von regelrecht inszeniertem, gerahmtem Bild und seiner problematisch werdenden emotionalen Geltung“ (Fischer 1996, 76) –, genießen die Damen in der Gegenwart des Lords „erst vollkommen ihre Umgebung. Sein geübtes Auge empfing jeden Effekt ganz frisch, und er hatte um so mehr Freude an dem Entstandenen, als er die Gegend vorher nicht gekannt und, was man daran getan, von dem, was die Natur geliefert, kaum zu unterscheiden wußte.“ (WV 429) Fischer weist ihm mit seiner Camera obscura die „die routiniert-korrekte Wiedergabe des ‚schönen‘, des ‚angenehmen‘, des ‚interessanten‘ Realitätsausschnitts“ zu, wobei aber „das abzeichnende Subjekt [...] sich aus dem Abbildungsprozeß schon weitgehend zurückgezogen“ (Fischer 1996, 77) hat. Und die Dekoration der heimatlosen Gegenwart führt weiter: Immer noch verbürgt die von Menschenhand fixierte perspektivische Wiedergabe die schöne Rahmenschau, aber zugleich hat sich das abzeichnende Subjekt verabschiedet.

Mit dem englischen Lord und dem scheiternden Mittler finden wir „eine letzte Veräußerung der apparativ garantierten, aber immer noch von Menschenhand fixierten perspektivischen Abbildung bedeutet“. Dies ließe sich steigern, wenn sich das Subjekt auch praktisch aus dem apparativ bewerkstelligten Abbildungsvorgang zurückzieht – der Schritt, den die photographische Technik bald repräsentieren wird. Noch buchstabiert der Lord die Natur nach, freilich mit abgewendeten Augen. Analog zur technikgeschichtlichen Erfolgsgeschichte der Photographie erhält diese Erblindung psychohistorisch den Stellenwert eines nur äußerlich in der „kompensierten ‚Souveränitätsverlust(s) des Wahrnehmungssubjekts.“ (Ebd.) Die *Wahlverwandtschaften* erhalten bereits „in nuce“ den Verhaltensmodus fotografischer Praxis“ (Busch 1995, 125). Der Zuschauer allerdings, und hier weitet sich der Roman zum Gleichnis nach allen Gleichnissen, spiegelt in seinem „bunten Wechsel der Szenen“ lediglich die Oberfläche der „passiven philosophischen Betrachter“, Zuschauer, die sich nicht mehr „die Kraft der Inbesitznahme, des wirklichkeitsmächtigen Eingriffs“ (ebd.) zutrauen. Und damit vollzieht sich mit dem englischen Lord und seinen hilflos ordnenden und wiederholenden Gastgeberinnen das Kunstgeheimnis der *Wahlverwandtschaften*, das den Übergang vom organischen zum physiognomischen Weltbild als Krisengeschichte des Wahrnehmungssubjekts abzeichnet: als Scheinbild des

vorigen Lebens. Nichts ist mehr beim alten geblieben, aber der Wahn war verzeihlich.

Literatur

- Baumgart, R.: „Johann Wolfgang Goethe. Die Wahlverwandtschaften“. In: F. Raddatz (Hg.): *Die Zeit-Bibliothek der 100 Bücher*. Frankfurt a. M. 1980, S. 154 – 156.
- Benjamin, W.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*. Frankfurt a. M. 1977, S. 63 – 135.
- *Denkbilder*. Frankfurt a. M. 1994.
- Bolz, N. (Hg.): *Goethes Wahlverwandtschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur*. Hildesheim 1981.
- Busch, B.: *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*. Frankfurt a. M. 1995.
- Eckermann, J. P.: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, München ²1974.
- Eichendorff, J. v.: *Werke*. München 1976.
- Fischer, L.: „Perspektive und Rahmung. Zur Geschichte einer Konstruktion von ‚Natur‘“. In: H. Segeberg (Hg.): *Mediengeschichte des Films*. Bd 1, München 1996, S. 69 – 96.
- Friesen, N.: *Ungewählte Verwandtschaften in den Wahlverwandtschaften. Master and Slave in Goethe's novel*, 1996, o. P. [<http://www.ualberta.ca/~nfriesen/germanistik/wahlv.htm>]
- Goethe, J. W.: *Werke*. [Hamburger Ausgabe], 14 Bde., hg. v. E. Trunz. München ¹²1981. [=HA]
- *Briefe*. [Hamburger Ausgabe], 4 Bde., hg. v. K. Mandelkow. Hamburg ²1968 [=HA]
- *Werke*. [Artemis-Gedenkausgabe], Briefe und Gespräche, 24 Bde., hg. v. E. Beutler. Zürich 1948ff, München 1977. [=AG]
- Großenklaus, G.: *Medien-Zeit – Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*. Frankfurt a. M. 1995.
- Hard, G.: *Die ‚Landschaft‘ der Sprache und die ‚Landschaft‘ der Geographen. Semantische und forschungslogische Studien*. Bonn 1970.
- Hebbel, F.: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. v. Richard Maria Werner. Berlin 1906.
- Herder, J. G.: *Sämtliche Werke*, hg. v. B. Suphan, Berlin 1877 – 1913.
- Hörisch, J.: „Die Himmelfahrt der bösen Lust“ in Goethes Wahlverwandtschaften. Versuch über Otiliens Anorexie.“ In: Bolz 1981, S. 308 – 322.
- „Der Mittler und die Wut des Verstehens.“ In: E. Behler / J. Hörisch (Hg.): *Die Aktualität der Frühromantik*. Paderborn 1987, S. 19 – 32.
- Kassner, R.: *Sämtliche Werke*. Pfullingen 1978.
- Koppen, E.: *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. Stuttgart 1987.
- Langen, A.: *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhun-*

derts. Rahmenschau und Rationalismus. Jena 1934.

Stöcklein, P.: „Stil und Geist der Wahlverwandtschaften.“ In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 71 (1951).

– *Wege zum späten Goethe. Dichtung – Gedanke – Zeichnung. Interpretationen um ein Thema.* Darmstadt 1977.

Utz, P.: *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit.* München 1990.

Wagner, M.: „Das Gletschererlebnis – Visuelle Naturaneignung im frühen Tourismus.“ In: G. Großklaus / E. Oldemeyer (Hg.): *Natur als Gegenwelt. Beiträge zur Kulturgeschichte der Natur.* Karlsruhe 1983, S. 235 – 264.

Wiegand, W. (Hg.): *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst.* Frankfurt a. M. 1981.

Wiesing, L.: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik.* Reinbek 1997.

Zons, R. St.: „Ein Denkmal voriger Zeiten. Über die Wahlverwandtschaften.“ In: Bolz 1981, S. 323 – 352.